

CE JIAN

Malerei als technisches Bild – Gerhard Richters Abstraktionen

<1>

»Alles sehen, nichts begreifen« lautet der Kommentar einer Randnotiz von Gerhard Richter zu seiner ersten installativen Arbeit *4 Glasscheiben* von 1967.¹ Sie charakterisiert nicht nur das in kritischer Anspielung auf Duchamps *Großes Glas* von 1923 frappierend leere Objekt, sondern steht zugleich für Richters unbittliche Skepsis gegenüber intellektuellen Inhaltsansprüchen, die er angesichts einer unüberwindbaren Diskrepanz zwischen sinnlicher Erscheinung und rationalem Verständnis verwirft.² Das Zitat verweist auf Richters künstlerisches Leitmotiv: das Problem der Sichtbarkeit in ihrer Totalität und Transparenz sowie die Frage der Rezeption und möglichen Erkenntnis. Bei aller medialen Vielseitigkeit hat sich Richter vorwiegend innerhalb der Malerei damit auseinandergesetzt und ein höchst heterogenes Spektrum an Ausdrucksformen entwickelt, was als sein Kennzeichen gilt. Dabei hat er statt einer tautologisch selbstbezogenen ›Malerei über Malerei‹³ durch die Jahrzehnte einen Bilderkosmos kreiert, wo sich die verschiedenen Ansätze wie Teile einer Partitur unter gegenseitiger Bezugnahme »zutiefst bedingen«.⁴ In seiner Aussage, Malerei sei »ein Instrument, eine Methode, das uns Verschlussene, Unzugängliche [...] anzugehen«, wonach ihr eine »bildende und therapeutische, tröstende und aufklärende, forschende und spekulierende Funktion« zukomme,⁵ wird eine epistemische Grundtendenz in Richters Kunst deutlich, die sie implizit für andere Wissenssysteme öffnet.

<2>

Insofern verspricht ein Seitenblick auf epistemische Bildwelten neue Aufschlüsse, da sein Begriff von Malerei als einer ›entsubjektivierten‹ Praxis mit einer ausgeprägten technischen Arbeitsweise einhergeht, die Berührungspunkte mit technisch generierten Visualisierungen aufweist. In analoger Betrachtung wesentlicher Merkmale sollen Parallelen und Differenzen untersucht und nicht zuletzt die Rolle der Abstraktion bei Richter in Hinblick auf ein ›sinnvolles‹ Bild beleuchtet werden – hier zeigt der Künstler eine fundamentale Skepsis, die dem verbreiteten Bilderglauben der Naturwissenschaft diametral gegenübersteht.

1. ›Sinnlose‹ Malerei – Richters Abstraktionen

<3>

Als sich Richter in den 60er Jahren durch zeitgenössische Strömungen wie Fluxus, Minimal und Conceptual Art mit neuen Medien und inhaltlichen Ansprüchen einer erweiterten Kunstpraxis konfrontiert sah, schien ihm die Malerei zunehmend ins anachronistische Abseits gedrängt.⁶ Eine selbstgenügsame autonome Malerei moderner Prägung war angesichts solcher Umwälzungen kaum mehr möglich – um in jener »Anti-Malerei-Stimmung«⁷ weitermalen zu können, war eine skeptische Hinterfragung der eigenen Arbeitsweise nötig, wo der Maler ›über‹ der eigenen Hand stehen muss.⁸

<4>

Richters Ausweg aus der Sinnkrise und Rechtfertigungsnot war zuletzt die von Duchamp, Pop Art und Fluxus maßgeblich angeregte Verwerfung einer transzendent-schöpferischen Malerei im Sinne Greenbergs und der psychologisch-gestischen Bildsprache des Informel,⁹ wodurch er zu einer wesentlich negativ geprägten Strategie gelangte: Aus der Verweigerungshaltung einer »Kunst der Kunstlosigkeit«¹⁰ und unter passivem Verzicht auf konventionelle Parameter wie Idee und Komposition, Subjektivität und persönlicher Handschrift begann er mit den Fotomalereien, die ihm einen »Freiraum aus Stil- und Bedeutungslosigkeit«¹¹ boten. Sein überspitzt formulierter Anspruch, etwas schaffen zu wollen, »das nichts mit Kunst zu tun hat«, entfesselt in dialektischer Wendung eine neue Malerei: »Die Absicht: nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, keinen Gegenstand, keine Form – und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild.«¹² Richters Vorstellung vom Foto als einem geschenkten Readymade-Motiv, das frei von künstlerischer Subjektivität ein ›reines Bild‹ darbietet, macht das technische Medium zum rettenden Umweg für den Erhalt der Malerei, die er nun als »Fotos machen mit anderen Mitteln«¹³ definiert. Am Foto fasziniert ihn in erster Linie der Informationswert und die Glaubwürdigkeit, die sich aus der postulierten apparativen Neutralität speist,¹⁴ die er sich für die Malerei zunutze macht.

<5>

In den dokumentarisch anmutenden Schwarzweißbildern arbeitet Richter mit der größten optischen Ähnlichkeit zum Vorbild bei gleichzeitiger Verfremdung durch die verwischte Ölfarbe auf Leinwand, wodurch er die Malerei im selben Zuge leugnet und offenbart. Das dezidiert ›wahllose‹ Motiv und der mechanisch-homogene Duktus suggerieren einen abstrahierenden Automatismus, der die Instanz des Künstlersubjekts bewusst ausschaltet,

dabei jedoch an Überzeugungskraft und narrativem Potential nichts einbüßt, da er beim Betrachter unweigerlich Rezeptionsmechanismen der Fotografie weckt.¹⁵ Wenn Richter also unter Minimierung jeder subjektiven Kontrolle ein Foto abmalt, stellt er eine Sichtbarkeit her, die in ihrer *All-Over*-Struktur ein abstraktes Gemälde ergibt.

<6>

Die »irreduzible visuelle Doppeldeutigkeit«¹⁶, die sich hier bereits manifestiert, werden in den *Grauen Bildern*, *Ausschnitten* und *Vermalungen* der darauffolgenden Jahre systematisch angewandelt, wo das Verhältnis von haptischer Materie und Illusion, ungegenständlichem Muster und konkreter Gegenständlichkeit sich ständig verschiebt, aber nie auflöst. Eine kategorische Unterteilung von Richters Werk in »gegenständlich« und »abstrakt« ist somit schlichtweg unmöglich, da alle Bilder durch beide Seiten konstituiert werden – wenn überhaupt, so müsste man von »Abstraktionen« sprechen, um Richters Ablehnung inhaltlicher Sujets zugunsten einer reinen Bildlichkeit Rechnung zu tragen.¹⁷

1.1 Abstrakte Bilder

<7>

Mit gut zwei Dritteln machen die *Abstrakten Bilder* seit Mitte der 70er Jahre einen wesentlichen Bestandteil in Richters Werk aus. Bezeichnend für diese Bildstrategie ist die apriorisch unbestimmte Form und konsequente Inhaltslosigkeit, die dem Maler einen künstlerischen Blankoscheck liefert, mit dem er sämtliche früheren Negationen durch exzessive Willkür in ein positives Schaffensprinzip umkehrt. Die mechanische Indifferenz wird durch die Spannung einer unmittelbaren und damit pseudo-subjektiven Gestik potenziert. Mit ihrer starken materiellen Präsenz bieten die *Abstrakten Bilder* ein visuelles Feuerwerk aus Komposition, Farbe und Faktur und untergraben die bildlichen Parameter im selben Zuge. Denn ihre beliebige Kombination beweist die Überführbarkeit aller malerischen Mittel als verwandte Elemente oder Aggregatzustände derselben Materie. Während das Konzept der Fotomalerei eine schier unbegrenzte inhaltliche Freiheit bot, kommt hier eine Formenfreiheit hinzu, die der Vorstellung vom »reinen Bild« eine neue Dimension verleiht.

<8>

Die Konstruktionen werden direkt auf der Leinwand entwickelt, wo immer neue Farbschichten und Bildstrukturen mit Pinsel, Rakel und Spachtel aufgetragen, abgekratzt und zerstört werden und sich wie im offenen Kampf so lange gegenseitig modifizieren, bis das

Endergebnis steht. Die Dialektik aus konstruktiver Gestaltung und destruktiver Gestik zeigt sich an zahlreichen Arbeiten in Form eines mechanisch-rhythmisierten, produktiven ›Ikonoklasmus‹.¹⁸ Dabei soll nicht zuletzt die Malerhand taktisch gestört und diszipliniert werden, um Stimmungen oder gegenständliche Tendenzen zu verhindern.¹⁹

<9>

Ein wesentliches Merkmal ist ihr metamorphes Prinzip: Sie lassen sich nicht nur in größere Werkphasen einteilen, die in vielfältigen Abwandlungen aufeinander folgen, sondern bilden konkrete Serien aus Variationen und Wiederholungen, wie Beispiele der *Abstrakten Bilder* [858] zeigen (Abb. 1a-e). Es sind mittelformatige Malereien auf Alucobond-Platten, deren harte, glatte Oberfläche besonders fein differenzierte Strukturen beim Auf- und Abtragen der Ölfarbe hervorbringt.



Abb. 1a



Abb. 1b



Abb. 1c



Abb. 1d



Abb. 1e

Gerhard Richter: Abstrakte Bilder [WV 858/1,2,4,5,6], 1999, Öl auf Alucobond, 50x72 cm, San Francisco Museum of Modern Art

<10>

Ein Blick durch die Reihe zeigt zunächst Einzelwerke, die in Farbe, Dynamik, Struktur, Dichte sowie visueller Wirkung stark voneinander abweichen. Nur das einheitliche Format in filmisch anmutender Breite und die dominierende horizontale Bildrichtung, verursacht durch feste Rakelzüge, suggerieren einen Zusammenhang. Vom ersten Bild [858-1] (Abb. 1a) mit seinem sukzessiven Übergang von vertikalen Pinselstrichen zur verwaschenen grünen Fläche ist es ein Bruch zum dynamischen Rot im zweiten Bild [858-2] (Abb. 1b), wo sich sämtliche Farbschichten durch eine totalisierende Rakelbewegung zu einem abstrakten Muster verziehen und die Löcherstruktur ein planes Vorn-Hinten-Gefälle erzeugt. Schon in der nächsten Arbeit [858-4] (Abb. 1c) schlägt die Tonalität ins kühle Blau um, und die im ersten Bild angedeutete Riffelstruktur findet hier eine verstärkte Fortsetzung. Zugleich zieht sich wie im zweiten Bild das gewebeartige Muster über die gesamte Fläche, evoziert hingegen eine landschaftlich anmutende Tiefenräumlichkeit. Die Illusion wird im Folgenden [858-5] (Abb. 1d) ins Fotografische gesteigert, da der helle Rahmen den Blick auf verschwommene grünblaue Schatten freigibt, was an Richters Landschaftsbilder und übermalte Fotografien denken lässt. Das letzte Bild [858-6] (Abb. 1e) bietet stattdessen eine kontrastreiche virtuelle Illusion aus metallisch hellen Splintern auf tiefrotem Grund. Dennoch kennzeichnen das rhythmisch fein gemaserte Wellenmuster und die plastischen Pinselstriche es als Synthese vorausgegangener Elemente. In markanter Verdichtung lässt sich an dieser Serie die enorme Flexibilität des Bildvokabulars verfolgen, das sich in scheinbarer Eigenregie zu

unvorhersehbaren, doch stets identifizierbaren Konstellationen fügt.

1.2 WAR CUT

<11>

In seinem Künstlerbuch *WAR CUT*²⁰ von 2004 (Abb. 2) führt Richter die Auseinandersetzung zwischen Malerei und Fotografie fort, indem er das fotografische Auge als Distanzierungsmittel benutzt, um das *Abstrakte Bild* [648-2] als ›gegebenes‹ Objekt zu analysieren.²¹



Abb. 2 Gerhard Richter: *Atlas*, Layout für das Buch *WAR CUT*, Seite 715

<12>

Die 216 Detailaufnahmen kombiniert er mit der gleichen Anzahl von Zeitungsausschnitten zum Irakkrieg, die nach einem mathematischen Schema über die 324 Seiten des Buches einander zugeordnet werden. Die Abstraktion in *WAR CUT* findet auf mehreren Ebenen statt und ist im Wesentlichen geprägt durch a) das streng permutative Prinzip, wonach die Bild- und Textelemente organisiert sind, b) die mediale Verfremdung der Malerei zu Detailfotografien und c) die unbestimmten inhaltlichen und formalen Synthesen aus Text-Bild-Fragmenten.

<13>

Jede Doppelseite bildet eine Einheit aus vier Positionen mit Text, Bild oder Leerstelle. Während sich jeweils zwei aufeinander folgende Doppelseiten komplementär spiegeln, werden zum Mitte des Buches hin im aleatorischen Crescendo alle möglichen Kombinationen von Text und Bild durchgespielt, bis auf dem Höhepunkt reiner Bild- bzw. Textseiten der Prozess symmetrisch zurückgespult wird. Wie eine Leseanleitung gibt eine Übersichtstafel am Ende Aufschluss über die nüchterne innere Struktur der zunächst chaotischen Erscheinung.²²

<14>

Richters Spiel mit Zufall und Ordnung wird hier eindringlich zugespitzt: Wo einerseits die zugrundeliegende Malerei ein Überangebot visueller Phänomene bietet (was der textuellen Informationsfülle der Berichterstattung entspricht), gibt die Kamera andererseits durch ihre Mittel und Grenzen den Möglichkeitsrahmen jedes Bildes vor, wie auch der Ausschnitt des homogenen Textes einen regulierenden Eingriff bedeutet, der die unbändige ›Natur‹ des gegebenen Materials in Form bringt.²³ Abstraktion verbindet sich mit gestalterischer Formulierung, in deren Ordnungsgefüge die chaotische Komplexität erst zur schöpferischen Triebkraft transzendiert wird.

<15>

Trotz der willkürlichen Kombination aus Text- und Bildteilen wird eine inhaltliche Kohärenz suggeriert – die lineare Buchform weckt den Anschein einer Dramaturgie, die durch die bildtopografischen, farbigen und strukturellen Zusammenhänge führt. So gibt es Reihenaufnahmen gleicher Bildabschnitte, die einander ergänzen und fortsetzen, und einzelne Motive tauchen nach sprunghaftem Szenenwechsel verstreut wieder auf. In Widerspiegelung der *Abstrakten Bilder* produziert die Kamera endlos changierende Aufnahmen, die als Facetten des technischen Vokabulars verbunden bleiben. Die abstrakte Visualität erweist sich als gemeinsames Problem von Malerei und Fotografie, was beide als ineinander übersetzbare Medien auszeichnet.

<16>

Durch den Text wird die ›Narration‹ der abstrakten Bilder vervielfältigt zu einer offenen Resonanzfläche der Assoziationen. Die Nachbarschaft von Bild und Text weckt Leseimpulse, wodurch die abstrakten Muster zum universellen Darstellungsmittel aller sprachlichen Evokationen – ob Gesichter, Bildschirme, Landschaften oder Marschflugkörper – werden. Doch ihre enorme Beliebigkeit entlarvt sogleich jeden Inhalt als transitorische Projektion. Die

Bilder entziehen sich der illustrativen Funktion durch die eigenwillige Autonomie ihrer undurchschaubaren Oberfläche.

1.3 Silikat

<17>

In seiner vierteiligen Serie *Silikat* von 2003 (Abb. 3a-d) stellt Richter auf fotomalerische Weise eine hybride Abstraktion her, deren scheinbar präzise Mimesis einer kleinteiligen Löcherstruktur befremdliche Bildwelten eröffnet.

<18>

Die vier quadratischen schwarzweißen Großformate werden von einem homogenen Wabenmuster aus dunklen Punkten durchzogen, das als Grundmotiv unter Akzentverschiebungen in einem »Prozess des Drehens, Dehnens und Verschleifens«²⁴ variiert wird. An den Bildrändern scheint die technoide Ordnung fortsetzbar, die dem Betrachter als hermetisch geschlossene Oberfläche aus schwindelerregend oszillierenden Details gegenübertritt. Einerseits behindern Unschärfe und Grauschleier die Sicht, andererseits bieten die Bilder selbst in klaren Bereichen keinen Aufschluss über das Gezeigte: Jenseits gegenständlicher Wiedererkennbarkeit weiß der Betrachter nicht, was er erblickt.²⁵

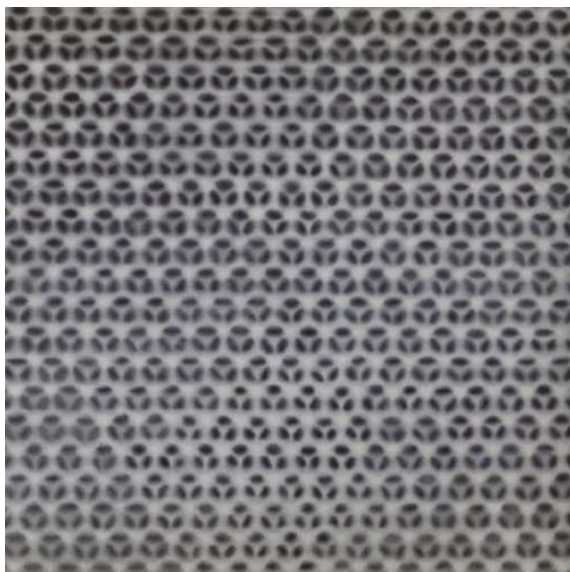


Abb. 3a

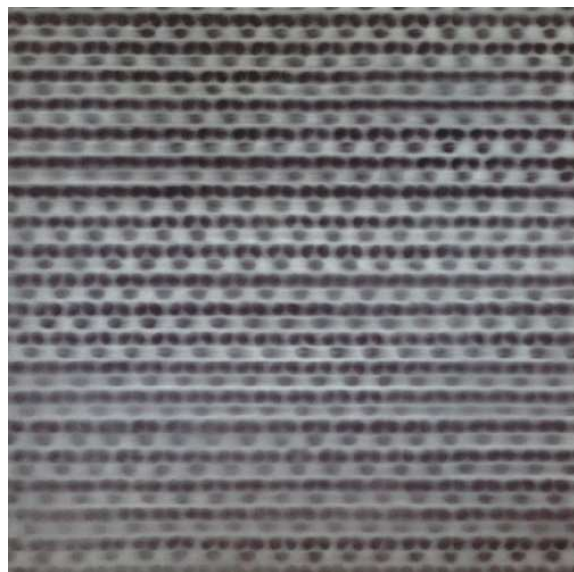


Abb. 3b

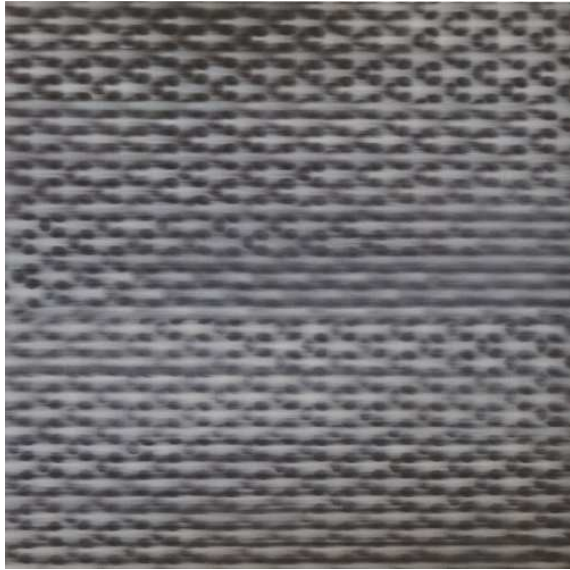


Abb. 3c

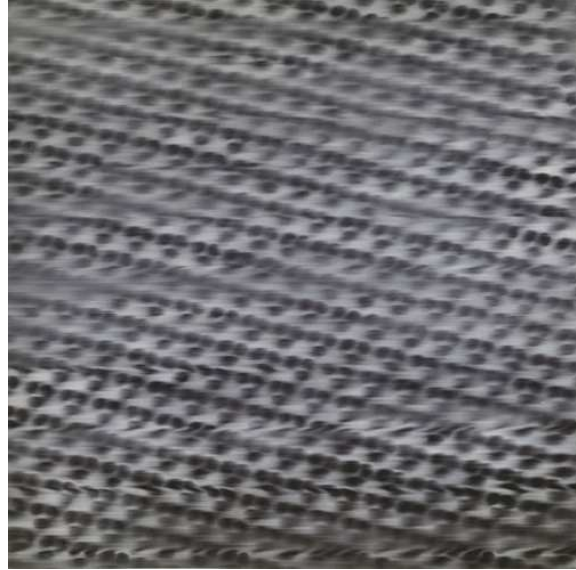


Abb. 3d

Gerhard Richter: *Silikat*, 2003, Öl auf Leinwand, 290x290 cm, K20 Düsseldorf

<19>

Das simple Motiv demonstriert hingegen eine erstaunliche Wandelbarkeit: Vom ruhigen Wabenmuster im ersten Bild (Abb. 3a) schwenkt es nach einer 180-Grad-Drehung in eine offensivere Dreiecksformation um, bei der die deutlich dominanteren schwarzen Punkte wie Gesichter aus dem Bild starren (Abb. 3b). Im dritten Bild löst sich das erneut um 90 Grad gekippte Motiv durch breite Schlieren auf, die im Wechsel mit deutlicheren Bildzonen über helle und dunkle Partien hinweg eine bewegte Dynamik erzeugen (Abb. 3c). Der Eindruck von potenzieller Aktion verstärkt sich zum Schluss (Abb. 3d), wo das um 45 Grad nur angekippte Motiv des zweiten Bildes eine tiefenräumliche Illusion schafft, die durch die gegeneinander verzerrten Mustersegmente dramatisiert wird, bis man auf wogende Masse zu blicken glaubt, die durch das Bild gleitet.

<20>

Der Titel *Silikat* löst das Rätsel des Dargebotenen nur scheinbar: Bildvorlage war ein wabenförmiges Modell des kristallinen Minerals $[\text{SiO}_4]^{4-}$, das zur Erforschung eines Schmetterlingsflügels nachgebaut wurde, um dessen schillernden Lotuseffekt zu erklären.²⁶ Statt der konventionellen Fotografie greift Richter hier die neueste messwertgestützte Mikroskopie auf, die das synthetische Modell eines Naturobjekts darstellt. Bereits die Vorlage ist ein abstraktes Bild eines abstrakten Bildes, dessen nüchterne Faktizität im krassen Gegensatz zur überwältigenden Erscheinung der Malerei steht. Während man vom ›Nirgendwo‹ eines unbestimmten Betrachtterraums auf ein ›Irgendwas‹ blickt, dessen Realität durch die suggestive Fotomalerei noch glaubwürdiger erscheint, wird man ähnlich den

Abstrakten Bildern auf die Orientierungslosigkeit reiner Visualität zurückgeworfen. Das konkreteste Abbild der Nanoebene kann trotz begrifflicher Klarheit nur aus unscharf-abstrakten Einblicken bestehen.²⁷ *Silikat* lässt die Begriffe ›gegenständlich und ›abstrakt zusammenfallen, indem die extrem gegenständliche Darstellung zur Abstraktionsstrategie umschlägt. Auch das Problem von Sehen und Verstehen, das sowohl im Assoziationsraum der *Abstrakten Bilder* als auch in den Fiktionen von *WAR CUT* aufgeworfen wird, stellt sich in neuer Schärfe.

2. Im Spiegel der Technik: Malerei und technisches Bild

<21>

Anhand der besprochenen Werke lässt sich ablesen, wie Richter die Abstraktion als universelle Kunstpraxis einsetzt, um in erster Linie Bilder zu ›erzeugen‹, die weniger künstlerische Konstrukte mit inhaltlichen Aussagen als vielmehr Produkte einer Sichtbarmachung sind: Das Repertoire aus Verfahren und Methoden, die als Vehikel der Abstraktion dienen, funktioniert nach internen Prinzipien, die wiederum an keine bestimmte Bilderscheingung gebunden sind. Einzelwerke können somit als konkrete Objektivierungen von Bildtechniken gelten.

<22>

Die historisch tief verwurzelte Verbindung zwischen Kunst und Technik mitsamt der Vielfalt an technischen Bildformen, die hier kaum skizziert werden können,²⁸ lassen eine Parallelität der ›strukturellen Intuitionen‹ und darstellerischen Mittel in den Weltbildern von Kunst und Wissenschaft erkennen, die sich trotz aller Divergenz bis heute gehalten hat.²⁹ Und obwohl die Naturwissenschaft eine Fülle eigener Bildtechnologien entwickelt hat, die sich formal wie funktional von der Kunst scheinbar völlig gelöst haben, und die Kunst sich insbesondere im Zuge der Moderne über Ästhetik und Subjektivität definiert,³⁰ stellt sich bei Richter doch die Frage: Haben wissenschaftliches und künstlerisches Bild nicht viel mehr gemeinsam als ihre ›Unschärfe‹?³¹ Lässt Richters Einsatz von distanzierenden Mitteln im Verhältnis zur kreativen (seriellen) Produktion und Sinngenerierung im Bild nicht auf eine Malerei schließen, die im Wesen als ›technisch‹ gelten kann, so wie sie abstrakt ist? Umgekehrt liegt die Abstraktion zahlreichen wissenschaftlichen Bildern zugrunde – als Mittel und Problem.

2.1 Technische Autorschaft, Indexikalität und Evidenz

<23>

Das Paradigma der instrumentellen Objektivität in der Naturwissenschaft entspricht dem neuzeitlichen Ideal der ›leibfreien Erkenntnis‹, wofür der Wissenschaftler in epistemischer Askese durch technische Mittel versucht, seine Subjektivität zu überwinden.³² Fotografie gilt seit jeher als authentische Bilderzeugung *par excellence* – die indexikalische Spur des realen Geschehens legitimiert jede Bilderscheinung unabhängig von ihrer Ähnlichkeit zum Referenten. Doch auch für digitale Visualisierungen auf dem Bildschirm gilt: Was zu sehen ist, bestätigt sich im selbstrepräsentativen Sichtbar-Sein.³³

<24>

Von Talbots erster ›Inskription‹ der Natur ist man heute längst bei komplexen Übersetzungs- und Rechenverfahren unter kombiniertem Einsatz von mechanischen und elektronischen Instrumenten angekommen. Unterstützt von Computern findet die weitgehend automatische Bildgenerierung als unüberschaubare Kette aus Erhebung, Aufzeichnung, Sichtung und Verarbeitung statt,³⁴ die den Weg vom Naturgegenstand zum Auge erheblich verlängern, wenn nicht gar – wie im Falle des Rastertunnelmikroskops – in unzugängliche Sphären vordringen, um durch taktile Messverfahren an Stelle des Auges zu ›sehen‹.³⁵ Nicht-visuelle Sachverhalte werden in Form von Datenmengen zu Bildern konfiguriert, wie etwa bei funktional eingefärbten Satellitenaufnahmen mit *Remote Sensing*, die das geologische Innere einer Region optisch nach außen kehren.³⁶ In Spektrogrammen wird beispielsweise das von Radioteleskopen aufgefangene Strahlungsgeschehen als Datenmenge akkumuliert und in Diagramme übersetzt.³⁷ Bilder aus Teilchendetektoren zeigen scheinbar physisch gezogene Leuchtspuren im Tiefenraum. Wie von Geisterhand erscheinen bei solchen »Sichtbarmachungen«³⁸ verborgene Realitäten in fotografischer Selbstevidenz. Der materielle Kontakt (das Kriterium der Indexikalität) bleibt durchaus bestehen, nur hat sich der Abdruck von der analogen Sichtbarkeit in die digitale Sphäre verschoben.³⁹ Bilder der fraktalen Geometrie hingegen erzeugen ihre eigene Natur, in der die mathematische Formel als visuelle Matrix der Dichotomien fungiert.⁴⁰ Ihre unabschließbare Bildwelt ist weniger Abbildung als vielmehr virtueller Ort des ›realen‹ Geschehens.

<25>

Richters Schaffen ist ebenfalls vom ständigen Versuch geprägt, in Abkehr vom *invenzione*-Begriff des modernen Künstlers die eigene Subjektivität auszublenden und die kreative Arbeit an Fotografie, Episkop, Schema und Zufallsverfahren zu delegieren. Statt sie nur als technische Hilfsmittel zu sehen, eignet er sich deren Eigenqualitäten an und arbeitet gemäß

ihren Prinzipien. Die technische Umdeutung der künstlerischen Autorschaft beginnt bei der Motivwahl in den Fotomalereien, die bereits eine sekundäre Sichtung vorhandenen Bildmaterials ist – die gefilterte Wirklichkeit des Fotos wird zur Realitätsgrundlage der Malerei.

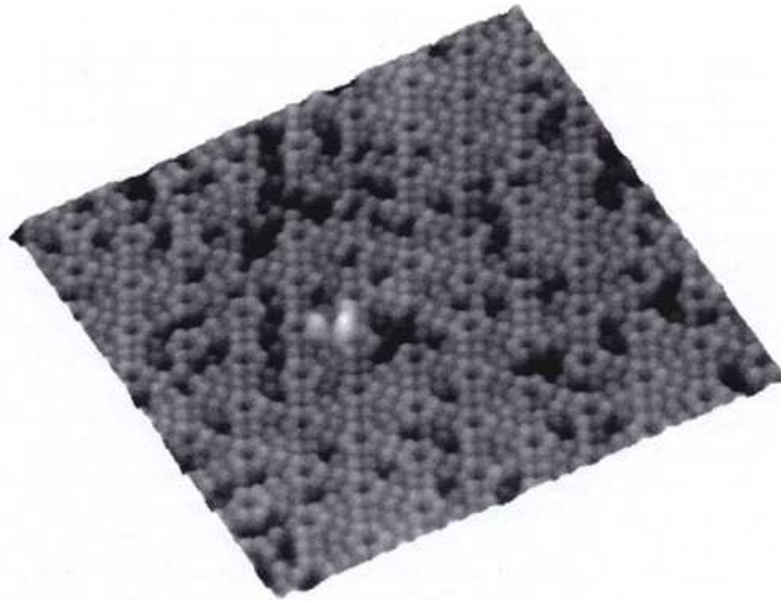


Abb. 4 Rastertunnelmikroskop: 7x7-Struktur einer Silizium-Oberfläche

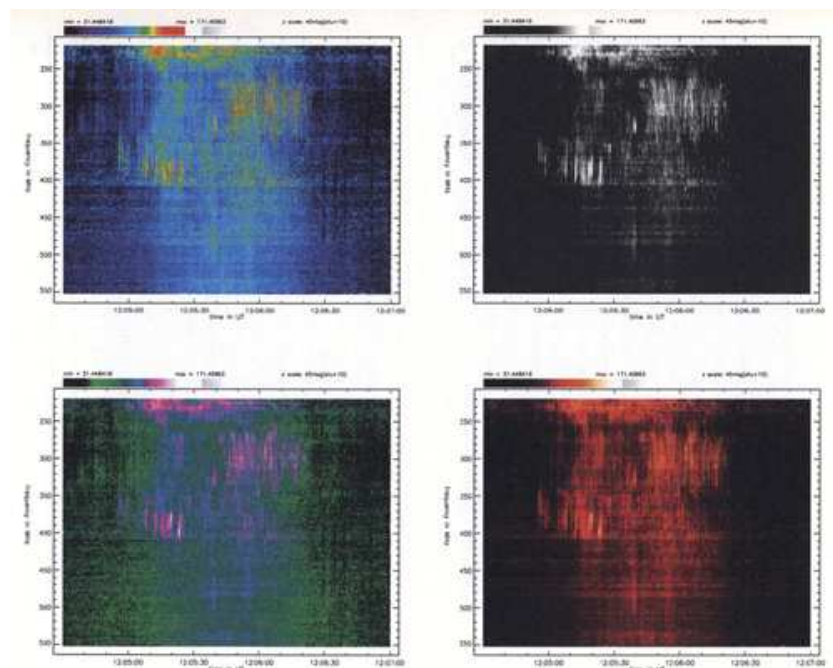


Abb. 5 Spektrogramm der solaren Radiostrahlung (in farbigen Variationen), Weltzeit 20. Juli 2000, aus dem Radiospektrometer des Instituts für Astronomie, ETH Zürich.

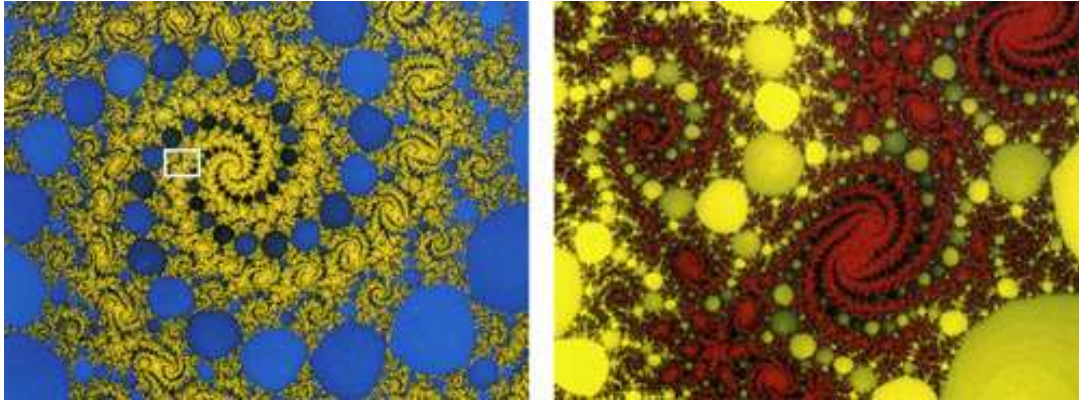


Abb. 6 Ausschnitt und Vergrößerung eines Fraktals

<26>

Die Umsetzung per Episkop und Rasterübertragung imitiert wiederum in rational-mechanischer Malweise die Kamera, so dass man »sieht und macht [...], was man nicht erkannt hat«⁴¹. Somit kann sich Richter als malende Maschine begreifen, die auf der Leinwand das Äquivalent der technischen Bildproduktion abgibt und Malerei von Schöpfung in Verfahren umdefiniert. Gleichzeitig transformiert er die Indexikalität und Evidenz des Fotos, das trotz Unschärfe Wahrheit beansprucht, in eine malerische Bildoberfläche, die als referenzlose Realität bestehen kann – ihre Sichtbarkeit ist immer ›wahr‹ und selbstevident und kann darum nicht unscharf sein.⁴²

<27>

In *Silikat* verwischt die Malerei wie die Vorlage aus dem Rastertunnelmikroskop ihre Entstehungsspuren, die analog zum Tunnel-Scan ein tastender Prozess zwischen Hand und Auge war, und erzeugt eine unklare, doch überaus konkrete Realität, die visuell referenzlos nur sich selbst darbietet und durch permanente Eigenwiederholung und Modulation bestätigt.

<28>

In *WAR CUT* wird die Mechanik der Malerei durch die kartografische Sichtung der Kamera potenziert: Wie in einer Laborsituation wird das Artefakt einer analytischen ›Re-Vision‹ durch das technische Auge unterzogen und zu einem neuen Werk synthetisiert. Die körperliche Position des Fotografen (wie auch des Betrachters) lässt sich nicht verorten – er wird zum unsichtbaren Operator hinter der Kamera wie der Wissenschaftler hinter seinen Instrumenten. Auch die Text-Bild-Struktur im Endergebnis stellt sich gemäß mathematischer Eigengesetzlichkeit quasi von selbst her. Das Spiel der Kameraeinstellungen bringt abstrakte Erscheinungen zum Vorschein, die nicht mehr auf die organischen Einheit der Leinwand

schließen lassen – die fotografische Indexikalität wird ›entwurzelt‹ und in eine leere Evidenz überführt.

<29>

Obleich die *Abstrakten Bilder* sich kaum auf Technik beziehen, zeigt ihr gestisch-mechanischer Entstehungsprozess eine enorme Eigendynamik. Wie kaum eine andere Malerei führen sie die Indexikalität der malerischen Handlungsspur und zugleich deren Selbstentfremdung als evidente Erscheinung vor. Das Bild wird zum Schnittpunkt von transitorischem Malakt und referenzlosem Bildereignis.⁴³ Die malerische Geste wird affektlos gleichmäßig ausgeführt, so dass die Strukturen durch irreguläre Wechselwirkung der Farbschichten mit gesetzmäßiger Zwangsläufigkeit zustande kommen. Zwar bleiben einzelne Komponenten – Pinselstrich, Rakelzug, Kratzspur – benennbar, doch ihr Einsatz im Malprozess und ihre visuelle Erscheinung lassen sich weder vorhersehen noch erklären. Sedimentierte Malschichten unter der Oberfläche brechen plötzlich hervor oder beeinflussen die Entwicklung aus der Tiefe. Richters Hand führt zwar die Werkzeuge, doch die Gleichgültigkeit der malerischen Optionen, die sich im offenen Prozess ausdifferenzieren, stellt auch ihn am Ende vor vollendete Tatsachen: Die Arbeitsweise mit Intuition und Zufall kann als ›digital‹ beschrieben werden mit einer »Vielzahl von Ja-Nein-Entscheidungen mit einer Ja-Entscheidung am Ende«.⁴⁴ Der Maler instrumentalisiert sich selber als Medium und »Reaktionsmaschine«⁴⁵ eines planlosen Aktionismus. Einzig die Ausgangsparameter wie Medium, Format, Werkzeug, Gestik, Grundfarben legt er fest,⁴⁶ danach startet der kreative ›Algorithmus‹ der Bilderzeugung – so wie ein simples iteratives Rechenprinzip in Fraktalen eine endlos komplexe Bildwelt erwachsen lässt.

2.2 Fragment und Universalität

<30>

Die indexikalischen Bilder der Naturwissenschaften stehen zwischen ihrem Status als fragmentarischem Einzelfall und dem universellen Anspruch, den sie im wissenschaftlichen Kontext erheben. Als raumzeitlich eingrenzbare Ausschnitte halten sie punktuelle Ereignisse im realen Geschehen fest und beziehen ihren Sinn durch das Verhältnis zu weiteren potenziellen Fällen. Da es für eine empirische und experimentelle Praxis kein alleiniges, endgültiges Bild geben kann, sind Pluralität, Wiederholbarkeit und Fortsetzbarkeit kennzeichnend für ihre epistemischen Bildformen. So wie sie inhaltlich auf den erläuternden Kommentar von Theorien angewiesen sind, so stehen unterschiedliche Bildformen wie Foto, Diagramm, Computergrafik und Modell auch in einem diskursiven Zusammenhang

miteinander, wo sie sich als Teile eines Systems ergänzen und oftmals kombiniert eingesetzt werden.⁴⁷

<31>

Schon ihre innerbildliche Struktur ist eine wesentlich fragmentarische: Während Spektrogramme und Satellitenbilder über Kanäle verfügen, die verschiedene Messbereiche zu Informationsebenen im Bild synthetisieren, setzten sich Schichtbilder der Magnetresonanz-Tomographie (MRT) in der Medizin aus einer Vielzahl einzelner Scans zu einer virtuellen Ganzheit zusammen, die sich ebenso wieder auseinandernehmen lässt.⁴⁸ Teilchendetektoren kreieren Bilder aus partiellen Einzelwerten und jedes Diagramm besteht aus einem Netz von Messpunkten, deren Dichte und Ausschnittgröße variieren kann. Dafür sind Fraktale mit ihren verschachtelten Ebenen selbstähnlicher Muster das anschaulichste Beispiel. Aufgrund ihrer Skaleninvarianz durchdringen sie sowohl die Mikro- als auch Makroebene und stehen für ein mathematisches Extrem der desorientierend offenen Dimensionalität vieler Bildformen, ob Satelliten- oder Mikroskopaufnahmen.

<32>

Ihr universelles Moment liegt einmal intern in ihrer auf beliebig viele Fälle anwendbaren Technik, und extern in Bezug auf allgemeingültige Aussagen über die Welt: Als epistemische Ikonen können Bilder trotz ihrer faktischen Spezifität ein wissenschaftliches Prinzip repräsentieren und visueller Beweis einer universellen Theorie sein.⁴⁹ So bezeugen Mikroskopaufnahmen von Molekularstrukturen in anschaulicher Deutlichkeit das atomistische Weltbild und die Mandelbrodt-Menge macht über den Bezug auf dynamische Naturprozesse ihre Bildformel gleichsam zur Weltformel.⁵⁰

<33>

Richters Bilder weisen eine vergleichbare Spannung aus Fragment und Universalität auf, die sich sowohl in als auch unter den Werken finden lässt. In den Komposit-Gebilden der *Abstrakten Bilder* setzen sich die räumlich wie zeitlich distinkten Teile zu einer dividierbaren Totalität zusammen, was die Variationen zeigen. Jede neue Ebene fügt visuelle Qualitäten hinzu, die andere wiederum ausblenden. Vermalungen, Linienmuster, Pinsel- und Rakelspuren werden wie operative Instrumente oder Filter eingesetzt und die Leinwand als hierarchieloses Anzeigefeld aus ›Bildpunkten‹ behandelt, wo – ähnlich einem Diagramm oder Bildschirm – jede malerische Geste registriert wird. Das metrische Prinzip technischer Bilder spiegelt sich im rhythmischen Einsatz der Bildmittel wider, die sich in Gitter- oder

Rasterformation wie Koordinatennetze aufspannen, auf denen Pinsel und Rakel eine Fülle seismografischer Linien mit frequenzartigen Mustern hinterlassen.

<34>

Es besteht nicht nur in den Werkgruppen selbst eine dichte Korrespondenz, auch übergreifend bilden sie Teile eines enzyklopädisch organisierten Bildsystems, wo jeder ›Stil‹ und jede Bildform argumentativ auf andere verweist.⁵¹ So gewinnen die absurd wirkenden *Abstrakten Bilder* erst ihren Sinn durch ihre Kontextualisierung im bisherigen Werk und den ständigen Selbstkommentar ihrer Abwandlungen. Neben ihrer internen Ordnung ist es ihre Serialität und Wiederholbarkeit, die sie Laborexperimenten so ähnlich macht: Ein definiertes Verfahren erzeugt unendlich viele Ergebnisse im isolierten Bildraum.

<35>

Den Exzess der Einzelaufnahmen demonstriert *WAR CUT* anhand der ziellosen Fragmentierung der Malerei zu technisch erfassten ›Bildwerten‹, die analog zu den *Abstrakten Bildern* doch malerische Totalitäten hervorbringt. Dieser disparaten Visualität steht – wie bei Satellitenaufnahmen mit verschiedenen Spektralkanälen – die kohärente Fototechnik gegenüber, die im Laufe ihrer iterativen Bildproduktion sowohl Fotografie als auch Malerei reflektiert und darin eine übergreifende Aussagekraft erreicht.

<36>

In *Silikat* wird schließlich der Fragmentcharakter des experimentell gewonnenen Bildes gar zum Motiv. Der Ausschnitt lässt die metrische Rasterstruktur dominant hervortreten und jedes Element als distinkten Punkt erscheinen – die Malerei wird zum kristallinen Netz und ›digitalen‹ Muster aus kleinsten Bildwerten. Die serielle Variation des Motivs scheint die wiederholten Labormessungen in die Malerei zu überführen, da bei der Rastertunnelmikroskopie schon mit kleinsten instrumentellen Umstellungen stark abgewandelte Ergebnisse erzielt werden.⁵² Ihre Kontingenz macht sie zu ›Anläufen‹ im Darstellungsversuch, die abweichende Einblicke bieten.

<37>

Die dimensionale Verunsicherung ist ein typischer Zug in Richters Werken. Die *Abstrakten Bilder* zeigen skalenunabhängige Muster, an denen sich kaum erraten lässt, ob es ein Groß- oder Kleinformat, ein Ausschnitt oder Ganzes ist. Wie nah man der malerischen Struktur auch kommt, immer scheinen sich weitere Detailzonen in der Farbe wie in einem Fraktal-

Gebilde aufzutun, die auf der Makroebene desselben Bildes (oder eines anderen Bildes) ebenso auftauchen. Vor allem *WAR CUT* paraphrasiert die Zoomtechnik von Satelliten, die so fließend zwischen Mikro- und Makroebene wechseln, dass im Spiel der befremdlichen Schärfe und Unschärfe eine sichere Unterscheidung von Nah und Fern unmöglich wird. *Silikat* hingegen kehrt die Größenordnung zwischen Nanowelt und Betrachterraum um, indem es die magnifizierende Kraft des Mikroskops buchstäblich auf die Leinwand überträgt und die atomare Teilchenstruktur aller Materie als monumentale Vision offenbart.

2.3 Bildungsgang und Rezeption

<37>

Obwohl wissenschaftliche Bilder aufgrund der technischen Autorschaft als objektiv gelten, sind sie in ihrer Herstellung, Modifikation und Rezeption doch maßgeblich subjektiv geprägt – automatisierte Technik und ›denkendes‹ Auge bilden eine kooperative Einheit, da aus der Wechselwirkung von Instrument und menschlichem Sehen und Urteilen erst Erkenntnisse abgeleitet werden können. Jede Technik ist letzten Endes an sinnliche Wahrnehmung geknüpft, weil alle visuelle Darstellung für das menschliche Auge gemacht ist.⁵³ Das impliziert notwendig, dass solche Bildkulturen an unsere Wahrnehmung angepasst sind und konventionelle Kodierungen und Traditionen aufnehmen. Und während die Voreinstellung der Instrumente schon von Intention und Habitus geleitet sind, spielen auch vergangene Vorbilder und Erwartungshaltungen entsprechend wissenschaftlicher Thesen in die Bilderzeugung hinein.⁵⁴

<38>

Obwohl wissenschaftliche Bilder aufgrund der technischen Autorschaft als objektiv gelten, sind sie in ihrer Herstellung, Modifikation und Rezeption doch maßgeblich subjektiv geprägt – automatisierte Technik und ›denkendes‹ Auge bilden eine kooperative Einheit, da aus der Wechselwirkung von Instrument und menschlichem Sehen und Urteilen erst Erkenntnisse abgeleitet werden können. Jede Technik ist letzten Endes an sinnliche Wahrnehmung geknüpft, weil alle visuelle Darstellung für das menschliche Auge gemacht ist.⁵⁵ Das impliziert notwendig, dass solche Bildkulturen an unsere Wahrnehmung angepasst sind und konventionelle Kodierungen und Traditionen aufnehmen. Und während die Voreinstellung der Instrumente schon von Intention und Habitus geleitet sind, spielen auch vergangene Vorbilder und Erwartungshaltungen entsprechend wissenschaftlicher Thesen in die Bilderzeugung hinein.⁵⁶

<39>

Die Bildauswertung ist wiederum ein dynamischer Akt, wo visuelles Training und Vorwissen, vergleichendes Sehen und *peer review* im wissenschaftlichen Diskurs zusammenwirken.⁵⁷ Der Begriff der Bildkompetenz impliziert ein kreativ-gestalterisches Rezeptionsvermögen des Wissenschaftlers, der nicht nur abstrakte Muster erkennen, sondern diese auch von Bildstörungen reinigen und bisher Unbekanntes in Abweichungen entdecken kann.⁵⁸ Neue Erkenntnisse müssen dem Bildmaterial durch aktive Befragung abgewonnen werden. ›Uninteressante‹ Werte werden per Ausschnitt und Filter eliminiert, Informationen visuell komprimiert und farbige Variationen und Kontrastumstellungen getestet. Der Prozess der Datenbereinigung und Auswertung erfolgt in vielen Fällen durch ein ästhetisches Try-and-Error-Verfahren. Das optimierte Bild ist im besten Fall »kontrastreich und unmittelbar ansprechend« und darum »besonders aussagekräftig«.⁵⁹ Sie sind damit ein Gemeinschaftswerk aus interpretierendem Auge und gestaltender Hand, die durch das technische Instrumentarium agiert.

<40>

Beliebte Signalfarben wie Rot und Gelb werden nicht nur zur Differenzierung eingesetzt, sie entsprechen auch gängigen Assoziationen mit Energie, Aktivität und Alarm, wie ihr Einsatz in Satellitenbildern oder funktional markierten MRT-Bildern zeigt.⁶⁰ Je reichhaltiger die visuelle Information, desto größer ist die nicht artikulierbare Differenz, zu der noch die individuelle subjektive Rezeption und ästhetische Empfindung kommt. Auffällig häufig greift das Vokabular zur Beschreibung auf vertraute Dinge zurück (etwa ›Apfelmännchen‹) oder spricht schwärmerisch von der Schönheit der Symmetrien und den Stimmungslandschaften abstrakter Satellitenaufnahmen.⁶¹ Angesichts dieser Vielschichtigkeit stellen wissenschaftliche Bilder keineswegs eindimensionale Illustrationen der Theorie dar, sondern sind vielmehr ein visuelles Erkenntnisfeld und damit selbst Gegenstand und Vehikel der Forschung.

<41>

Bei Richter kommt es zu einer eigentümlichen Verschränkung von distanziert-unpersönlicher Arbeitsweise und subjektiver Rezeption und Motivation im Schaffensprozess. Trotz seiner postulierten Willenlosigkeit spielen Planung, Intuition und Assoziation bei ihm eine bedeutende Rolle. Da er quasi mechanisch handelt und nachträglich das »hinter dem Rücken«⁶² Entstandene begutachtet, fallen in ihm die zwei Instanzen Autor und Rezipient zusammen. Seine Bildstrukturen begegnen ihm mit derselben Faktizität und Fremdheit wie einem äußeren Betrachter und verlangen ein visuelles Urteil: »Das Sehen ist [...] der

entscheidende Akt, der letztlich den Produzenten und den Betrachter gleichstellt«. ⁶³ Der kreative Prozess besteht aus einer fortgesetzten (Selbst)Revision, ⁶⁴ bei der die blinde Aktivität des Machens in die distanzierte Analyse des Sehens umschlägt – durch physische Distanzierung oder mediale Distanzierung durch die Kamera.

<42>

In jedem neuen Bild findet eine Überprüfung vergangener Bilder durch wiederholte Verfahren statt, die sich hierbei gegenseitig kritisieren und kommentieren. Wie eine Fragestellung oder Hypothese legt Richter das Ausgangskonzept fest, wonach das experimentelle Spiel beginnt: Spekulativ und systematisch werden im Trial-and-Error bestimmte Bilderscheinungen getestet, verworfen, wieder eingebracht und fortgeführt. Obwohl es kein optimiertes Bild gibt, arbeitet Richter selektiv und scheint einen Endzustand anzustreben, der etwas Interessantes oder Irritierendes freilegt. Seine Hoffnung auf Unbekanntes und Unverständliches, ⁶⁵ das nicht zuletzt aus zufälligen Bildstörungen erwächst, kann als Parallele zur epistemischen Mustersuche der Wissenschaftler gelten – beide arbeiten mit vergleichendem Sehen und aktivem Bildgedächtnis.

<43>

Und auch bei Richter kommt bei aller Klarsicht eine diffuse Emotionalität zum Tragen, deren assoziativ-sentimentale Kraft insbesondere seinen *Abstrakten Bildern* eine große Ambivalenz verleiht. Ungeachtet seines antisubjektiven Konzepts bejaht Richter diese rezeptionsästhetische Seite emphatisch, ⁶⁶ wie evokative Bildtitel mit Natur-Assoziation (*Wald, Geäst, März*) oder Personennamen (*Bach, Cage, Courbet*) belegen. Dass dies nur einen Zugang bietet, der letztlich insubstanziell und willkürlich ist, wird angesichts der offenen Strukturen deutlich. ⁶⁷ Richter ist sich der Macht des schöpferischen ›Überschusses‹ bewusst, wonach das Auge immer nach Projektionen bekannter Gegenstände sucht, ⁶⁸ und führt diese (Ent)Täuschung in *WAR CUT* in ganzer Bandbreite vor, wo sich die Bilder trotz Resonanzen der illustrativen Deutung verweigern. ⁶⁹

<44>

Seine eloquenten Bildwelten beweisen nicht nur die Phrase aus der Wissenschaft »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte« ⁷⁰, sondern kehren zugleich deren epistemische Problematik hervor. Während wissenschaftliche Bilder darauf abzielen, im Rahmen der Argumentation klar verstanden zu werden und ein gemeinsames Wissen zu vermitteln, sind Richters Bilder nur der gemeinsame Ausgangspunkt einer subjektiv-kreativen Seherfahrung, die auf keine bildliche Pointe hinausläuft. Sie verlangen vom Betrachter eine hohe Eigenleistung und

Arbeit am ›epistemischen Ding‹ des Bildes, dessen stumme Überfülle ihn physisch, emotional und intellektuell fordert.

2.4 Modelle der Realität

<45>

Obwohl unser Begriff der empirischen Welt längst über das sinnlich Erfassbare hinausreicht, wird dennoch das Denken und Repräsentieren der Wirklichkeit in Bildern fortgesetzt. Entgegen dem Anschein bieten sie keinen direkten Einblick, sondern konstruieren Sichtbarkeiten, die ein kritisches Bewusstsein erfordern. Ihre Darstellungsprinzipien, Kodierungen und semantischen Ordnungen sind oftmals arbiträr, hypothetisch und pragmatisch – insofern sind sie nur Modelle der Realität.⁷¹ Ihr wesentliches Kriterium liegt in der epistemischen Ergiebigkeit, wonach sie informativ, formal überzeugend und gut erfassbar sein sollen.

<46>

Als Denkmodelle sind sie unverzichtbar, da das ›vorstellende Bilden‹ in der Forschung Repräsentationsräume erschließt,⁷² die Unanschauliches veranschaulichen und damit Forschungsgegenstände schaffen, die sonst für die Erkenntnis nicht existieren würden. Ohne den Anspruch auf vollkommen adäquate Wirklichkeitsdarstellung erzeugen sie Realitätsräume, deren Struktur argumentativ aufgebaut ist. Beachtet man die Differenz aus Zeichensystem und Wirklichkeit, könnte man sagen, die Wissenschaftswirklichkeit operiere nicht mit Modellen ›von‹ der Natur, sondern ›als‹ Natur. Spekulative Modelle, die (wie die DNA-Doppelhelix von Watson und Crick)⁷³ oftmals durch visuelle Intuition entwickelt werden, lassen sich zwar nicht überprüfen, doch sie können durch Eröffnung neuer Denk- und Handlungsräume Gültigkeit erlangen – ihr Wirken auf unser Welt- und Menschenbild ist es, was sie letztlich ›wirklich‹ macht. Um wissenschaftlich handlungsfähig zu bleiben, ist also eine »partielle Blindheit« gegenüber ihrer Fiktionalität nötig.⁷⁴ Solange man sich ihrer Kontingenz bewusst ist, können die Bilder als real postuliert und ihr Erkenntnispotential produktiv ausgeschöpft werden.

<47>

Doch wo die Konstruktion übersehen wird, führt die suggestive Selbstevidenz und Körperlichkeit der Erscheinungen leicht zu einem verfälschten Realitätsbild, zumal die bilderzeugende Technik zunehmend transparent wird: »Als ließe sich durch Steigerung der Technik ihr Einsatz überwinden«, werden dann nur noch die erzeugte Sichtbarkeit, nicht ihre

Mittel wahrgenommen.⁷⁵ Vor allem im nicht-visuellen Bereich hat die Darstellungstechnik ein epistemisches Monopol und prägt die allgemeine Vorstellung nachhaltig. So bieten Bilder der Nanoebene vermeintlich interpretationsfreie Einblicke auf Dinge, die für keinen Blick existieren.⁷⁶ Der Rückgriff auf pseudo-realistische Repräsentationsformen erzeugt einen Illusionismus, der Sachverhalte als sichtbares Phänomen inszeniert. Ihre Fülle und technische Perfektion fördert die Vorstellung einer vollkommen sichtbaren und kalkulierbaren Welt, die schon Merleau-Ponty an der modernen Wissenschaft kritisierte: Diese setze die Modellsituation des Labors absolut und mache die Welt zum »Gegenstand X« der Operationen, wobei die subjektive Position vergessen wird.⁷⁷ Die Risiken eines solchen Reduktionismus scheinen heute aktueller denn je.

<48>

Richter führt eine ähnlich ambivalente *Autopoiesis* der Technik vor, deren bloßgelegte Realität einen Spannungsbogen zwischen exponierter Leere und spekulativem Inhalt aufschlägt. Entgegen seiner erklärten Intentionlosigkeit besteht Richter dennoch auf einen positiven Bildgehalt in den *Abstrakten Bildern*, indem er sie als ›Modelle der Wirklichkeit‹ beschreibt.⁷⁸ Er gründet diesen Modellcharakter in der faktischen Visualität der Bilder, die in Analogie zur sichtbaren Wirklichkeit eine unexplizierte Selbstverständlichkeit besitzen. In der referenzlos offenen Malerei findet er »eine bessere Möglichkeit, das Unanschauliche, Unverständliche anzugehen, weil sie in direktester Anschaulichkeit, also mit allen Mitteln der Kunst ›nichts‹ schildert«⁷⁹. Die positive Wendung des ›Nichts‹ zur einzig adäquaten Darstellungsform des Realen widerlegt den Verdacht auf leere maltechnische Rhetorik und erklärt in ihnen das Grundanliegen des Künstlers, sich »ein Bild von der Welt zu machen«.⁸⁰ In ihrem epistemischen Bemühen, Ungreifbares greifbar zu vermitteln, um den Erkenntnishorizont über die sinnlichen und intellektuellen Grenzen hinaus spekulativ zu erweitern, kommen sie den Ambitionen wissenschaftlicher Bilder erstaunlich nahe.

<49>

Dabei ist seine Haltung zum Bild grundsätzlich selbstkritisch: »Ich misstrauere nicht der Realität, von der ich ja so gut wie nichts weiß, sondern dem Bild von Realität, das uns unsere Sinne vermitteln und das unvollkommen ist, beschränkt.«⁸¹ Richters Bewusstsein um die phänomenologisch bedingte Wahrnehmung äußert sich in einem Bilderschaffen, das die Aporie des Sehens nicht auflöst, sondern durch ihre eigene Zufälligkeit und Opazität verschärft. Ohne den Rückhalt eines Referenten versuchen sie in einer »demonstrativen, hilflosen Geste«⁸², eine allgemeingültige Aussage zu treffen, weil ihre eigene ›Natursituation‹ das Problem unseres empirischen Weltzugangs verdeutlicht. Auf der Metaebene des Bildes

konfrontiert Richter den Betrachter mit einer tautologischen Realitätserfahrung, anstatt erklärende Weltmodelle anzubieten. Darauf fußt sein Naturvergleich, wonach die eigenwüchsigen *Abstrakten Bilder* dieselbe Glaubwürdigkeit und Stimmigkeit anstreben, die ein beliebiges Stück Natur immer hat.⁸³ Wie beim Blick aus dem Fenster zeigen seine Bilder transitorische Momente einer Realität, die stets auch anders sein könnte.

<50>

Während wissenschaftliche Modelle immer einen konkreten Inhalt haben, stellt Richter offene Erkenntnissituationen her, die in konkreter Materialität ihre Ambivalenz aus Anschaulichkeit und Unverständlichkeit entfalten. Dadurch wird der Schein des Realen zum visuellen Faktum umgekehrt, wo er als Realität und Fiktion zugleich an unser Sehen appelliert. Wenn die Bilder also »pausenlos an Natur erinnern«⁸⁴, liegt das an unserem Erfahrungshorizont als Rahmen jeder Bildrezeption – somit führen sie uns auch die Realität unserer Wahrnehmung modellhaft vor Augen.

<51>

Richters Modellbegriff ermöglicht ihm im Gegenzug zur agnostischen Skepsis ein konstruktives Bilderschaffen, wodurch er das grundsätzliche Unvermögen, ein »gültiges Bild« zu kreieren, überwindet. Denn um trotz der eingestandenen Beschränktheit der Werke dennoch weitermalen zu können, bedarf es »Ignoranz und Leichtsinn«⁸⁵ – erst die Bereitschaft, experimentell ins Ungewisse zu handeln, ermöglicht künstlerische Utopie und produktive Freiheit, da die Bilder nur *a posteriori* ihre Gültigkeit behaupten.

3. Schluss

<52>

Trotz aller Parallelen und Affinitäten zu technischen Bildwelten schafft Richter doch Kunstwerke, die sich in Materialität, Funktionalität, diskursivem Kontext, Rezeption und Präsentation ganz wesentlich von den instrumentellen Bildern der Wissenschaft unterscheiden. Ihr Spannungsgefälle aus Resonanz und Diskrepanz zeichnet Richters Arbeit umso deutlicher als Kunst aus.

<53>

Über seine *Grauen Bilder* sagte Richter einmal, dass sie im Nachhinein »anfangen, ihn zu belehren« und seinen negativen Ausgangspunkt zu einer konstruktiven malerischen Aussage wendeten.⁸⁶ Die stumme »Erziehung« der Bilder ist in den genannten Werkgruppen auf

mehreren Ebenen spürbar, wo sie mal mit explizitem Verweis, mal mit rigoros nicht-logischer Visualität unseren Wirklichkeitsbegriff infrage stellen. Dass die Natur in der Kunst ohne Gegenständlichkeit dargestellt werden kann, beweisen Cézannes *réalisations* bis hin zu Pollocks subjektivem Naturprinzip – doch Richter zeigt an der Natur eben ihre Undarstellbarkeit. Zwar teilt er mit der Wissenschaft das epistemische Interesse an der Durchdringung der Erscheinungen, aber anders als diese liefert er keine Antworten, sondern formuliert wiederholte Zweifel.

<54>

Der Umweg des technisch-unpersönlichen Verfahrens lässt ihn den Wahrheitsanspruch technischer Bilder mit ihren eigenen Mitteln hinterfragen und aushebeln. Aus der autonomen Distanz der Kunst klärt Richter über die Natur der wissenschaftlichen Bildwelten ebenso auf wie über die reale Natur, die sie erforschen wollen: In *WAR CUT* wird das omnipotente Schweifen des Panorama-Auges, verkörpert durch Satelliten, in einer visuellen und textuellen Übersättigung ad absurdum geführt.

<55>

Das epistemische Extrem, eine Mikrowelt jenseits des Sichtbaren zu erfassen, konterkariert *Silikat* mit dem malerischen Extrem in monumentaler Materialität und Präsenz. Hier werden in direkter Konfrontation, nämlich am selben Motiv, die Differenzen zwischen Malerei und wissenschaftlich-technischem Bild aufgezeigt – an ihrer eigenen Wirklichkeit demonstriert die Kunst ihre Autonomie.

<56>

Am radikalsten hingegen führen die *Abstrakten Bilder* den Zwiespalt von Sinn und Unsinn vor. Ihre malerische Abstraktion veranschaulicht geradezu die Abstraktion von Wissen überhaupt und lädt dadurch jede visuelle Struktur mit einem potenziellen Informationswert auf. Impulsiv will das Sehen ständig in ein Lesen überspringen, das über phänomenologische Wahrnehmung und ästhetische Assoziation hinausgeht – nur um immer wieder an der opaken Materie zu scheitern.

<57>

Erkenntnisse lassen sich dennoch aus den Bildern ziehen, denn indem Richter die Mechanismen und Erscheinungen technischer Bilder künstlerisch widerspiegelt, zeigt er sich nicht nur als aufmerksamer Bildkritiker unserer Zeit, sondern macht zugleich dem Betrachter

sein verändertes Sehen deutlich: Unsere technisch-mediale Konditionierung hat einen weitreichenden Einfluss darauf, dass wir abstrakte virtuelle Erscheinungen mit epistemischen Inhalten verknüpfen und für visuell unverständliche Informationen offen sind, weil wir einen potenziellen Erkenntniswert in ihnen vermuten. Derselbe trainierte Blick wird in Richters Abstraktionen aktiviert, so dass sie unweigerlich vorgeprägtes Wissen und Bildkompetenzen abrufen und im Rückschluss ein kritisches Bewusstsein erzeugen. Im scheinbaren Eingeständnis ihrer epistemischen ›Schwäche‹ beweist Richters Kunst die Wahrheit ihres aufklärerischen Nichtwissens – eine klarsichtige Haltung, die auch die beste Wissenschaft auszeichnet.

Bildnachweis

Abb. 1a-e <http://www.gerhard-richter.com/art/search/?title=Abstraktes%20Bild&number=858>

Abb. 2 <http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?12876>

Abb. 3a-d <http://www.gerhard-richter.com/art/search/?title=Silikat>

(© Gerhard Richter, 2011)

Abb. 4 Quelle: Joachim Krug: »Ein Auge welches sieht, das andere welches fühlt. Bilder aus der physikalischen Nanowelt«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich 2001, S. 121-139, Abb. 3.

Abb. 5 Quelle: Arnold Benz: »Das Bild als Bühne der Mustererkennung. Ein Beispiel aus der Astrophysik«, in: Heintz/Huber 2001, S. 65-78, Abb. 5.

Abb. 6 Quelle: Heinz-Otto Peitgen/Peter H. Richter, The Beauty of Fractals, Heidelberg 1986, Abb. 12-13.

Zur Autorin

Ce Jian studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität und Ostasiatische Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin von 2003-2009. Ihre Masterarbeit, betreut von Prof. Michael Diers und Prof. Horst Bredekamp, handelte von Gerhard Richters Abstraktionen in ihrem Verhältnis zu technischen Bildern. Im Moment bereitet sie ihre Dissertation zum Thema Gesichtsbild bei Chuck Close vor.

Von 2002-2008 studierte sie Bildende Kunst an der UdK Berlin bei Georg Baselitz, Daniel Richter und Robert Lucander. Nach dem Meisterschüler-Abschluss arbeitet sie

als freie Künstlerin in Berlin und Beijing. Sie nahm an verschiedenen Ausstellungen im In- und Ausland teil, darunter bei Galerie Läkemäker (Berlin), White Space (Beijing), Galerija Contra (Koper, Slowenien) sowie Alexander Ochs Galleries (Berlin).

Ihre Arbeiten beschäftigen sich mit Figuren und Physiognomien zwischen Naturform und technischer Künstlichkeit. Dabei versucht sie die Einwirkung analytischer Messmethoden und neuer Technologien auf das Körperverständnis mittels Malerei und Zeichnung zu reflektieren, woraus ein zwiespältiges Spiel aus Figuration und Abstraktion entsteht.

¹ Werkverzeichnis Nr. 160 (im Folgenden abgekürzt [160]), in: Susanne Pagé et al. (Hg.), Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962-1993, 3 Bde. (Bd. 3), Ostfildern-Ruit 1993.

² Vgl. Armin Zweite: »Sehen, Reflektieren, Erscheinen. Anmerkungen zum Werk von Gerhard Richter«, in: Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München 2005, Düsseldorf 2005, S. 12-100, hier S. 60-68.

³ Vgl. hierzu »Interview mit Amine Haase 1982«, in: Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hg.): Gerhard Richter. Text 1961-2007. Schriften, Interviews, Briefe, Köln 2008 (1993), S. 122-128, hier S. 122.

⁴ Vgl. Götz Adriani (Hg.): »Von der Lust, etwas Schönes zu malen«, in: Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 2008, Ostfildern 2008, S. 9-35, hier S. 9-10.

⁵ Gerhard Richter: »Notizen 1986«, in: Elger/Obrist 2008, S. 159-164, hier S. 162.

⁶ Vgl. Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997, S. 178-179.

⁷ »Interview mit Jonas Storsve 1991«, in: Elger/Obrist 2008, S. 275-281, hier S. 275.

⁸ Vgl. Peter Osborne: Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives, in: October 62 (1992), S. 102-114, hier S. 111.

⁹ Vgl. hierzu Dietmar Elger: Gerhard Richter. Maler, Köln 2008 (2002), S. 46-48.

¹⁰ Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1978, S. 500.

¹¹ Adriani 2008, S. 13. (wie Anm. 4); Manfred Schneckenburger: »Gerhard Richter oder ein Weg, weiterzumalen«, in: Gerhard Richter, Bilder aus den Jahren 1962-1975, Ausst.-Kat. Bremen 1975/1976, Mainz 1975, S. 10-15, hier S. 11.

¹² Elger/Obrist 2008, S. 163 (wie Anm. 5).

¹³ »Interview mit Rolf Schön 1972«, in: ebd., S. 59-61, hier S. 60.

¹⁴ Vgl. Gerhard Richter: »Notizen 1964-1965«, in: ebd., S. 29-35, hier S. 30.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Meinhardt 1997, S. 185 (wie Anm. 6).

¹⁷ Vgl. Ulrich Wilmes (Hg.): »Gerhard Richter – ein Moment in der Zeit«, in: Gerhard Richter. Abstrakte Bilder, Ausst.-Kat. Köln/München 2008/2009, Ostfildern 2008, S. 135-153, hier S. 135.

¹⁸ Als Beispiele gelten die *Abstrakten Bilder* [779-1 bis 4] von 1992.

¹⁹ Vgl. »Interview mit Wolfgang Pehnt 1984«, in: Elger/Obrist 2008. S. 136-139, hier S. 136.

²⁰ *WAR CUT*, Köln/Paris 2004, 25,5x21,8 cm, Pappband mit flexiblem Cover und Leinenbezug, 340 Seiten, 216 Illustrationen, Offset-Druck farbig, Auflage 2400.

²¹ *Abstraktes Bild* [648-2], 1987, Öl auf Leinwand, 225x200 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; vgl. »Interview mit Jan Thorn-Prikker über die Arbeit *WAR CUT* 2004«, in: ebd., S. 469-473, hier S. 469.

²² Zum Bezug auf Sol LeWitt siehe Dieter Schwarz: »Gerhard Richter: *WAR CUT*. Ein abstraktes Bild als Buch«, in Dietmar Elger/Jürgen Müller (Hg.): *Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, Köln 2007, S. 96-111, hier S. 100-102.

²³ Vgl. Elger/Obrist 2008, S. 471 (wie Anm. 21).

²⁴ Armin Zweite: »Die Silikat-Bilder von Gerhard Richter und andere Mikrostrukturen«, in: Gerhard Richter. *Silikat*, Düsseldorf 2007, S. 6-63, hier S. 12.

²⁵ Vgl. ebd., S. 42.

²⁶ Vgl. ebd., S. 16.

²⁷ Vgl. Richters Offsetdruck *Erster Blick* von 2000. In: ebd., S. 45.

²⁸ Siehe hierzu *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, hg. v. Horst Bredekamp/Gabriele Werner/Matthias Bruhn, Berlin, seit 2003.

²⁹ Martin Kemp: *Seen/Unseen. Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford 2006.

³⁰ Vgl. Vilém Flusser: *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt/Main 1997, S. 22-23; Thomas S. Kuhn: *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago 1977, S. 342.

³¹ Darin sieht Zweite ihre einzige Gemeinsamkeit, vgl. Zweite 2005, S. 88 (wie Anm. 2).

³² Vgl. Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich 2001, S. 18-19.

³³ Cornelius Borck: »Die Unhintergebarkeit des Bildschirms«, in: Heintz/Huber 2001, S. 383-394, hier S. 389.

³⁴ Vgl. ebd., S. 13, S. 23.

³⁵ Am Bildbeispiel von Joachim Krug: »Ein Auge welches sieht, das andere welches fühlt. Bilder aus der physikalischen Nanowelt«, in: ebd., S. 121-139, Abb. 3 (Bild: Rolf Möller); vgl. Martin Kemp: »Seeing and Picturing. Visual Representation in Twentieth-Century Science«, in: John

Krige/Dominique Pestre (Hg.): Science in the Twentieth Century, Amsterdam 1997, S. 361-391, hier S. 361.

³⁶ Vgl. Kemp 2006, S. 63 (wie Anm. 29).

³⁷ Am Bildbeispiel von Arnold Benz: »Das Bild als Bühne der Mustererkennung. Ein Beispiel aus der Astrophysik«, in: Heintz/Huber 2001, S. 65-78, Abb. 1-6 (Bild: Radiospektrometer des Instituts für Astronomie, ETH Zürich).

³⁸ Heintz/Huber 2001, S. 12 (wie Anm. 32).

³⁹ Vgl. ebd., S. 29-30.

⁴⁰ Siehe hierzu Gespräch mit Heinz-Otto Peitgen, in: Das neue Bild der Welt – Wissenschaft und Ästhetik, hg. v. Florian Rötzer, in: Kunstforum International. Bd. 124 (1993), S. 111-119, hier S. 115-116; Heinz-Otto Peitgen/Peter H. Richter, The Beauty of Fractals, Heidelberg 1986.

⁴¹ Elger/Obrist 2008, S. 32 (wie Anm. 14).

⁴² Ebd., S. 60 (wie Anm. 13).

⁴³ Vgl. Ulrich Look: »Das Ereignis des Bildes«, in: ders./Denys Zacharopoulos (Hg.): Gerhard Richter. München 1985, S. 81-125, S. 107.

⁴⁴ Vgl. Elger 2008 (2002), S. 348-349 (wie Anm. 9); Gerhard Richter: »Notizen 1990«, in: Elger/Obrist 2008, S. 252-254, hier S. 252.

⁴⁵ Vgl. Zweite 2005, S. 83 (wie Anm. 2).

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 81.

⁴⁷ Vgl. Heintz/Huber 2001, S. 12-13 (wie Anm. 32).

⁴⁸ Gérard Crelier/Thomas Järmann: »Abbildung von Wahrnehmung und Denken. Die funktionelle Magnetresonanz-Bildgebung in der Hirnforschung«, in: ebd., S. 95-108, Abb. 3.

⁴⁹ Vgl. Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg.): Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 150.

⁵⁰ Vgl. Rötzer 1993, S. 116 (wie Anm. 40).

⁵¹ Vgl. Elger 2008, S. 190 (wie Anm. 9).

⁵² Vgl. Roland Wiesendanger: Scanning Probe Microscopy and Spectroscopy. Methods and Applications, Cambridge 1994, S. 155, Abb. 1.80.

⁵³ Vgl. Kemp 1997, S. 368 (wie Anm. 35).

⁵⁴ Vgl. Olaf Breidbach: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung, München 2005, S. 37.

⁵⁵ Vgl. Kemp 1997, S. 368 (wie Anm. 35).

⁵⁶ Vgl. Olaf Breidbach: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung, München 2005, S. 37.

⁵⁷ Vgl. Benz 2001, S. 72, 76 (wie Anm. 37).

⁵⁸ Vgl. Breidbach 2005, S. 36 (wie Anm. 54).

⁵⁹ Benz 2001, S. 68-72 (wie Anm. 37).

⁶⁰ Vgl. Kemp 2006, S. 63, 320 (wie Anm. 29).

⁶¹ Vgl. ebd., S. 59, 233.

⁶² Elger/Obrist 2008, S. 136 (wie Anm. 19).

⁶³ »Interview mit Sabine Schütz 1990«, in: ebd., S. 256-263, hier S. 263.

⁶⁴ Vgl. Zweite 2005, S. 81 (wie Anm. 2).

⁶⁵ Vgl. Elger/Obrist 2008, S. 33 (Anm. 14).

⁶⁶ »Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986«, in: ebd., S. 164-189, hier 182-183.

⁶⁷ Vgl. Zweite 2005, S. 82 (wie Anm. 2).

⁶⁸ Vgl. Gerhard Richter: »Notizen 1989«, in: Elger/Obrist 2008, S. 216-224, hier S. 224.

⁶⁹ Vgl. Guido Meincke: Gerhard Richter: WAR CUT. Zum Verhältnis von Malerei und massenmedialer Kriegsberichterstattung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 72 (2009), S. 247-273, hier S. 258.

⁷⁰ Heintz/Huber 2001, S. 13 (wie Anm. 32)

⁷¹ Vgl. ebd., S. 12.

⁷² Vgl. Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner/Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.): Räume des Wissens, Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997, S. 9.

⁷³ Vgl. Kemp 2006, S. 65-67 (wie Anm. 29).

⁷⁴ Vgl. Krug 2001, in: Heintz/Huber 2001, S. 129 (wie Anm. 35)

⁷⁵ Borck 2001, S. 388 (wie Anm. 33).

⁷⁶ Vgl. Krug 2001, S. 136 (wie Anm. 35).

⁷⁷ Vgl. Maurice Merleau-Ponty: »Das Auge und der Geist« (1961), in: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. v. Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 275-318, hier S. 275-277.

⁷⁸ Vgl. Elger/Obrist 2008, S. 189 (wie Anm. 66).

⁷⁹ Gerhard Richter: »Text für Katalog documenta 7 1982«, in: ebd., S. 121.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 187-188 (wie Anm. 64); ebd., S. 262 (wie Anm. 63).

⁸¹ Ebd., S. 60 (wie Anm. 13).

⁸² Richter, zitiert in: Elger 2008, S. 346 (wie Anm. 9).

⁸³ Vgl. Zweite 2005, S. 82 (wie Anm. 2)

⁸⁴ Elger/Obrist 2008, S. 189 (wie Anm. 66).

⁸⁵ Gerhard Richter: »Notizen 1985«, in: ebd., S. 140-144, hier S. 144.

⁸⁶ Gerhard Richter: »Aus einem Brief an Edy de Wilde, 23. 2. 1975«, in: ebd. 2008, S. 91-92, hier S. 92.